

JUEGO DE DAMAS

Emma Barrandéguy es el nombre de la autora de *Habitaciones*, una novela singular que el celo apasionado de María Moreno ha rescatado del anonimato para colocarla en el lugar de privilegio que se merece en el contexto de la literatura argentina: una voz originalísima y, todavía hoy, incómoda. Presentada en sociedad hace dos semanas, será sin duda una de las más comentadas obras de este año.

EMMA, LA CAUTIVA


FOTO: SEBASTIÁN FREIRE

POR MARÍA MORENO

Sartre –a quien Emma Barrandéguy leyó muy bien– decía que lo importante no era ser joven o viejo sino ser nuevo. Y Emma Barrandéguy lo ha sido ya desde los veinte años, cuando sus dudas laicas hicieron que fuera expulsada de la comunidad de las hijas de María. Y lo sigue siendo hoy, cuando un libro suyo, *Habitaciones*, es ocasión de dos estrenos: el Area de Letras, teoría, comunicación y estudios Queer del Centro Cultural Ricardo Rojas y la colección "Aquí me pongo a cantar", que planea la editorial Catálogos. La invocación irónica de la primera línea del *Martín Fierro* es para cobijar, lejos de épicas nacionales, autobiografías impertinentes, testimonios fuera de lugar, hagiografías *non sanctas* o sueños diurnos, a condición de que quien diga "yo" no se escude en el autoescrache, la catarsis o la expresividad, debiendo ceñirse sólo a los rigores benignos y siempre elásticos de las obras de ficción. *Aquí me pongo a cantar* quisiera dar a este último verbo, en lugar de la acepción policial, su antiguo sentido festejador.

Cabe desear que esta serie –y siguiendo a Fierro– no se transforme en *una pena extraordinaria* para su editor Horacio García: a lo sumo la pena ordinaria (pero con gusto) de un editor capaz de elegir lo que Diana Bellessi ha definido en la contratapa de *Habitaciones* como "lo fuera de canon, la línea fronteriza de la gran escritura argentina".

Emma Barrandéguy nació en Gualeguay hace 88 años. En 1964 aparece su libro de poemas *Las puertas*, editado por Amigos del Libro Argentino. Luego edita *El andamio*, que podría considerarse su primer tomo de autobiografía encubierta.

En 1970, la Dirección de Cultura de Entre Ríos le otorga la máxima distinción –Premio Fray Mocho– a su obra teatral *Amor saca amor*. Otro libro de poesía: *Refracciones*. En 1984 vuelve a ganar el Fray Mocho con *Crónicas de medio siglo*, que edita la Dirección de Cultura de Entre Ríos.

Habitaciones fue escrita hacia fines de los años cincuenta. No por azar, ya que en sus pliegues se respira la atmósfera libertaria que estallaría en la década siguiente. Pero con una diferencia notoria: por sobre el mandato ideológico y la peripecia existencialista sobrevive en ella una soltura sensual que evoca la relectura modernista de los griegos, anterior a la tragedia colectiva de la Primera Guerra Mundial, y el proyecto abarcador del socialismo utópico, disperso bajo los imperativos del capital analizado como racionalidad de la producción.

En *Habitaciones* la palabra "novela" despierta dudas. Ya que, como todas las obras de Emma Barrandéguy, que ella sintetiza de una manera injusta como de catarsis, cuenta los avatares de una conciencia en la mejor tradición memorialista nacional –Victoria Ocampo, Lucio V. Mansilla–. En sus entrelíneas puede leerse una reflexión sobre el destino de una intelectual que no es porteña y no por eso concedió en jugar de regionalista, y que, "afrancesada" con ironía, compartió la misma luz de provincia con Juan L. Ortiz y Carlos Mastronardi. Lo hizo bajo la consigna de "intentar demoler la sociedad burguesa injusta y llevar la introspección hasta los últimos posibles recovecos".

De la lectura de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir y de los tomos de sus autobiografías, Emma Barrandéguy recibió la marca que la enfrentaría a esa palabra que el cuerpo rescató de la política: libertad. Los interiores iluminados en estas habitaciones aquí son también los del *interior*, los de una cultura sumergida –alejada de la metrópolis–, la de las familias fundidas y de los terratenientes asolados por la nueva burguesía de comienzos de los años veinte.

Como en las memorias de Victoria Ocampo, la autobiografía se funde con la biografía de la patria: "Cuando mi abuelo se suicidaba en 1896, por pérdida de sus cosechas, Eduardo Wilde, aquel ministro de educación autonomista, defensor de la ley laica de enseñanza, terminaba su *Prometeo y Cía*. Cuando mi padre hacía la conscripción como artillero en Ramos Mejía, ya doblaba el nuevo siglo y la guerra con Chile era una posibilidad". Pero si para Victoria Ocampo era urgente rescatar a la rosa de la mierda, para Emma Barrandéguy es preciso, bajo la guía de su maestro Raúl González Tuñón, *blindarla*: convertirla en arma sin renunciar a su aroma.

Habitaciones es el relato con que el recuerdo ordena un amor que sobresale en una "red sentimental" no sólo por su condición de prohibido sino porque está destinado a encarnar aquello que la pasión suele ubicar como exterior a toda serie posible. Que ese relato se ordene poniendo por testigo a otro lo emparienta al *Alexis* de Marguerite Yourcenar, aunque quien lo haga se cuente en una posición totalmente distinta de su *Adriano*, la de alguien que se piensa en posición de subordinación pero que, desde allí, ejerce estratégicamente la crítica a todo aquello que lo subordina: la especie, la clase social, los deseos de acuerdo con cada sexo.

El amor de la protagonista por aquélla a quien nombra Florencia no lleva a la pregunta sobre lo que el protocolo psicológico llama *orientación sexual*, sino al recorrido lúcido por los desfiladeros de una busca erótica instalada en una soberanía que los filósofos católicos con quienes Emma Barrandéguy polemizaba en su juventud situaban –eligiendo el lenguaje de la tragedia– como inadmisible para los dilemas de la carne.

Escrita mucho antes de que se teorizara sobre las minorías sexuales, *Habitaciones* puede leerse como algo que está por delante de ellas, en un horizonte más radical en tanto que denuncia los espejismos de toda elección, la multiplicidad de los deseos y de sus formas, "el anhelo de una puerta abierta hacia otra habitaciones, hacia nuevas experiencias".

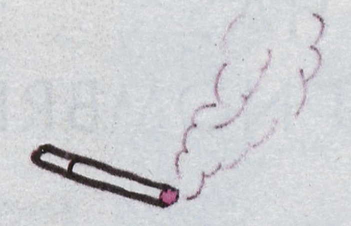
Alfredo Waiss encarna –si leemos el nombre en la dedicatoria y el de esa segunda persona ante la que el texto da testimonio en correlato a ciertos datos esbozados por la trama– a un hombre de *Sur*, es decir que pertenece a una coalición de la cultura alta argentina. Frente a él, la voz de la narradora vuelve a jugar como la contracara de la de Victoria Ocampo: los interiores cuyas cortinas descorre no son sólo los de un amor que no osa decir su nombre sino los de una cultura de oposición, la de la izquierda de los años treinta, republicana, comunista y, a menudo, proscripta, y en donde aquellos amores debían permanecer en la penumbra de la *desviación burguesa*.

Entonces, como en una caja china, cada interior esconde otro que el primero oculta y al que es preciso acceder descorriendo nuevos velos. Del lado de Florencia, los interiores se vuelve islas: "no sólo guarida sino isla donde me sumerjo y respiro, aliviada de todas mis tensiones, isla donde me tiendo sin violencia totalmente abandonada, aguardando, aguardándome, y cuando vuelvo a habitarme recobro mis voces antiguas, cantos que vienen de lejos, vibraciones diferentes y me quedo en acecho, vigilante, guardando las puertas de mi ciudad que sólo usted conoce, para que nadie entre después de nosotros". La isla donde se habita puede ser Lesbos pero menos como espacio erótico que como lugar donde *habitarse* en una refundación de a dos donde el hombre sólo permanecerá al sesgo o como ausente.

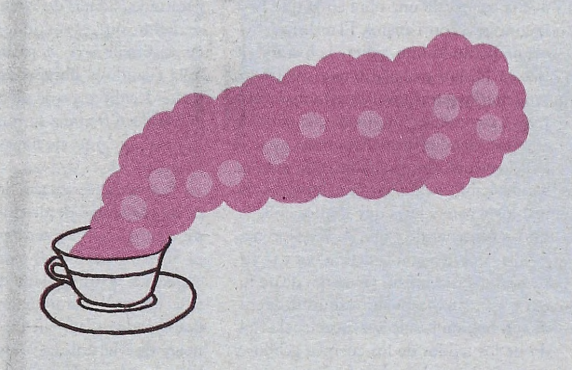
En ese sentido, las confesiones laicas que desnudan el texto, lejos de constituir una justificación son el detalle, la evidencia de todo lo que escapaba al saber superior del macho, todo aquello donde éste *nada podría saber*. Realizadas con un tono muy alejado de la autocompasión, las confesiones de Emma utilizan la modestia afectada con que las mujeres –desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta Mariquita Sánchez pasando por Victoria Ocampo misma– se han dirigido a la autoridad para enrostrarle sus excesos cuando no sus debilidades: "¿Sos feliz, Alfredo, me pregunto ahora, vos que llenás bien las condiciones exigidas por la estadística y las noticias fúnebres: esposa, hijos, sociedades anónimas? ¿O simplemente no te has interrogado tanto como yo y seguiste viviendo cada día, que es lo que en realidad deberíamos hacer y hacemos, no es cierto? Tirar, nomás. Seguir tirando... ¿Hasta? Hasta la muerte".

El final de *Habitaciones* es una cita del final de *La invitada* de Simone de Beauvoir, sólo que los personajes no están en los mismos lugares, el triángulo no es equilátero: la mujer más joven privilegia su vínculo con la otra mujer y el rival es el hombre. Es también una resolución que empuja el testimonio a la ficción para que se vuelva novela de transgresión y la ley deje caer su peso, menos para subrayar su inexorable acción que para hacer más transparente el lugar de la víctima. Porque Emma Barrandéguy expone dilemas que ponen en evidencia la desigualdad de poderes mientras que *La invitada* ignoraba el derecho de pernada intelectual ejercido por el más fuerte y que vuelve ilusoria toda igualdad.

Ese final es estoico y, en cierto modo, feliz. ¿Acaso no constituye un final feliz conservar el amor pasión, sustrayéndolo a la decadencia y a la muerte? ¿Fue realmente un accidente fatal o *un sacrificio con fines ejemplares* el hecho de que Florencia manchara de sangre la mano del abogado, de *un hombre de ley* y de una autoridad intelectual? El lector que no se contente con el lugar de *voyeur* –si lo hiciera quedaría desilusionado– podrá averiguarlo si consiente en abrir los postigos y mirar hacia adentro, siempre que lo haga como *Habitaciones* lo exige, *cara a cara*.



QUEER AS FOLK



HABITACIONES
EMMA BARRANDÉGUY

Catálogos
Buenos Aires, 2002
220 págs.

POR DANIEL LINK

Antes, la supervivencia de la cultura estaba garantizada sólo por la relación que entabláramos con nuestros antepasados (de la pedagogía al culto a los muertos). Después, los medios masivos desplazaron (y, en muchos sentidos, aniquilaron) aquella relación por medio de la cual las tradiciones (selectivas) dominaban los procesos de adquisición de conciencia de sí. El pluralismo mediático (y no sólo por una razón económica) impuso la coexistencia de todas las tradiciones, cuyo efecto fue un puro presente que alarmó a historiadores y sociólogos.

Desgarrado de todas las tradiciones, el arte en la edad de los medios se volvió un producto cada vez más impersonal, mejor o peor realizado, pero en todo caso sin demasiadas marcas personales o locales: fue el auge de la literatura internacional y de sus subespecies, igualmente globales (de la "literatura femenina" a la "literatura *gay*"). Mucho de cálculo y nada de experiencia.

Hoy, cuando asistimos a la irreversible decadencia de los medios masivos como organizadores de la herencia cultural, habrá que volver a pensar qué tipo de relación entablamos con las tradiciones para garantizar la supervivencia de nuestra cultura. No sería extraño que una relación *personal* con nuestros antepasados vuelva a imponerse como el vínculo con un cúmulo de experiencias, cuyo conocimiento se nos hará necesario para resolver los tormentos de la buena o la mala conciencia.

PUNTO DE PARTIDA

Habitaciones es una novela escrita a fines de la década del cincuenta que, a partir del formato carta, expone las relaciones afectivas y sexuales de quien escribe, como una manera de explicarse a sí misma. Todo el libro está dedicado (y las cartas le están destinadas) a Alfredo Weiss, compañía fiel de la narradora (que, sin embargo, estaba casada con otro y supo tener un amante varón y dos amantes mujeres a lo largo de los años y casi en simultaneidad). La narradora es la propia Emma, una escritora de provincias. Alfredo Weiss fue un miembro periférico del grupo Sur, a quien todavía hoy Edgardo Cozarinsky recuerda por su atildamiento tribunalicio en el vestir y su vasta sabiduría libresca. (Hay quienes podrá leer esta novela en su irrealidad. No es mi caso. Por esos ominosos azares de la vida, la viuda de Alfredo, Jessie Weiss, fue mi profesora de inglés a mediados de la década del setenta.)

Escrita con gran soltura, *Habitaciones* se lee hoy (después de Puig, Aira o Pablo Pérez) como una novela levemente anticuada en la que sorprenden sobre todo su soltura formal, la ausencia total del habitual estreñimiento afectivo de nuestras letras, y un puñado de frases memorables que, más allá de su utilidad para comprender la conciencia de quien habla, sirven para describir la cultura argentina ("Me gusta asar la carne porque así estoy sola", pág. 100). No cabe aquí discurrir, sin embargo, sobre la *calidad* de la novela de Emma Barrandéguy, que estuvo esperando más de cuarenta años su publicación. Sí de su *importancia*.

Tiene razón a medias Diana Bellessi cuando caracteriza a Emma Barrandéguy como una "fuera de lugar" y da la bienvenida a *Habitaciones* "al fuera del canon". Bien mirada, Emma estuvo más bien fuera del tiempo: se adelantó *como una loca* a los imperativos de su época y escribió para la nuestra. Como dice María Moreno: "Escrita mucho antes de que se teorizara sobre las minorías sexuales, *Habitaciones* puede leerse como algo que está por delante de ellas, en un horizonte más radical". Memorialista, autobiográfica, utópica, ilustrada, perversa y gorila: todo eso es *Habitaciones* y, por su misma radicalidad, mucho más: es una experiencia inaudita en el contexto de la literatura argentina de aquellos tiempos.

"Como para mí comienzo es intensidad, demoro la partida" (pág. 97), escribe Emma en el colmo de la histeria. Pero una vez que hubo partido, en tres pasos deja atrás el verso de Alejandra Pizarnik (escrito años después): "Explicar con palabras de este mundo que partió de mí un barco llevándome".

UTILÍSIMA

Y, al mismo tiempo, *Habitaciones* se integra con el mismo gesto en la serie de la gran literatura argentina para explicarnos cómo fue posible el pasaje (ideológico, estético) de *Sur* a Manuel Puig, o de Ernesto Sabato a Copi. *Habitaciones* no es un texto que se piense marginal o maldito. Más bien es un texto que pretende explicar, reordenar el canon (y en ese sentido tiene razón Bellessi: es como la clave de las alegorías medievales, que eran exteriores a aquello que explicaban y de lo que formaban parte). *Habitaciones* aspira a convertirse en la pieza que faltaba para armar el rompecabezas de las letras argentinas, lo que lo convierte en un texto precioso porque, efectivamente, nos permite comprender mejor nuestra literatura, que durante mucho tiempo pudo confundirse con el vasto sueño misógino de un hombre ciego y cosmopolita.

A Borges se le atribuyó durante mucho tiempo una mala traducción de *Die Verwandlung* de Kafka (más allá de su verdad, esa atribución tuvo que resultar verosímil porque de otro modo el fraude no habría resultado). Barrandéguy, más radical (o más ingenua) reescribió (en el capítulo "José en tercera") *La metamorfosis*, invirtiendo su perspectiva narrativa, para dar cuenta de la conciencia de uno de sus amantes. Tan cosmopolita como Borges, Barrandéguy se apropia de otro modo (un modo no mediado, automático) de sus precursores: "Los marginales traemos embrollos al derecho de propiedad, como dice Sebreli" (pág. 41). Marginal por su apetito sexual y emocional y por su ausencia de culpa kafkiana, Emma no reconoce, sin embargo, los márgenes. Es como quien descosiera un vestido heredado para coserlo de nuevo y arreglar su caída, sus bieses, sus pespuntes, su ruedo, para adaptarlo mejor al propio cuerpo: lo que se dice, hacer de la literatura una experiencia.

AIRES DE FAMILIA

Por supuesto, el texto crea además su propia ecología, bajo la forma de un puñado de nombres de lecturas y de amigos, en definitiva, de *condiciones de posibilidad*: Barón Biza padre, Valéry, Virginia Woolf, Henry Miller, Murena, Eglé Quiroga (la hija de Horacio), Alfonsina Storni ("Yo estaba dentro del tipo de mujer representado por Alfonsina y todas estas páginas son prueba más que suficiente", pág. 180), Sara Gallardo ("Eisejuaz soy yo", dice Emma incurriendo en el salvaje anacronismo dado que la novela de la Gallardo que lleva tal estrambótico título es de 1971).

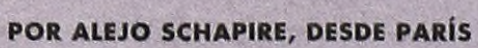
La más significativa de esas marcas territoriales tiene que ser, sin duda, la de los Botana: Emma, que ha trabajado en el diario *Crítica*, fue además secretaria personal de Salvadora Onrrubia de Botana en su casa de Olivos. Cuenta entre sus trabajos: "aguantar sus caprichos, beber whisky ayudar a que el nieto coma" (pág. 145). Barrandéguy fue quien le dio de comer al nieto de los Botana, ese que con el tiempo se transformaría en Copi, uno de nuestros más grandes novelistas. Reconstruir una tradición es explicar quién se alimenta de quién (y de quiénes nos alimentamos nosotros). Es una suerte que María Moreno haya sabido escuchar en Emma Barrandéguy y en *Habitaciones* la voz de esa antepasada que, sin saberlo, echábamos en falta. Ahora se entiende todo mejor: la mesa está servida.

DIBUJOS LOLA GOLDSTEIN

NI MUERTA HAS PERDIDO TU NOMBRE



Autodidacta erudita y transgresora, la escritora franco-alemana Gabrielle Wittkop se quitó la vida en vísperas de Navidad. Además de una quincena de ensayos y ficciones, deja en este mundo la novela *El necrófilo*, obra de una morbosidad sofisticada que la convirtió en una verdadera autora de culto.



POR ALEJO SCHAPIRE, DESDE PARÍS

"Tengo ochenta y dos años. Nací en Nantes y vivo en Frankfurt. Nunca fui al colegio, estudié en casa. Soy viuda, estuve casada durante 40 años. No tuve hijos: odio a los niños. No soy ni de derecha ni de izquierda, no me interesa la política. Detesto a las feministas. Soy atea. He escrito unos 14 libros." Con estas líneas, Gabrielle Wittkop se presentaba el pasado mes de agosto en las páginas de un periódico catalán con motivo de la publicación en castellano de *Serenísimo asesinato* (Anagrama), su última novela. Desde el 22 de diciembre esta minibiografía podría hacer las veces de epitafio: enferma de un cáncer de pulmón, la escritora franco-alemana resolvió matarse. Quienes la vieron contar años atrás –con voz nasal y afectación aristocrática– la planificación del suicidio de su marido, cómo ella había escuchado la determinación del esposo y dado su consentimiento, cómo él preparó la copa de veneno y ella puso una botella de champagne en la heladera antes de tomarse el día y salir de paseo para que él (con cuidado de no dejar un cuadro demasiado tétrico) pusiera fin a sus días, intuían que ella acabaría por imitarlo.

Lo que no dice esa probable necrológica es que Gabrielle Wittkop fue, y es por ello que será recordada, la autora de *El necrófilo*, una sulfurosa novela-talismán publicada por primera vez en 1972 en La Bibliothèque Noire, dirigida por la escritora Régine Deforges y editada en castellano recién en 1995 en la colección La Sonrisa Vertical. Esta doble filiación genérica da buena cuenta de una obra en la que Eros se confunde con Tanatos. El relato, en forma de diario íntimo, refiere la historia de Lucien N., un anticuario que recorre los cementerios parisinos para exhumar cadáveres a escondidas y raptarlos con el fin de amarlos clandestinamente, hasta que el olor, devenido insoportable (o la gula de los inevitables parásitos que habitan los restos) los separe y haya que tirarlos al Sena. En un centenar de páginas, Wittkop manipula la pluma con la delicadeza y el virtuosismo de un bisturí en manos de un forense. Con un vocabulario exquisito de erudición macabra, el lector escucha el crujido de los tejidos de los cuerpos gélidos y cetrinos sometidos a los ejercicios amatorios; se sobresalta ante la menor reacción del ser querido que, resignado a la mecánica de los fluidos, debe ser interpretada como parte de un diálogo entre amantes.

Treintañeras, bebés, hombres musculosos y viejas desdentadas son explorados con una perturbadora ternura en una narración hipnótica, suspendida en un equilibrio entre crudeza y elegante distancia que recuerda *Del asesinato considerado una de las bellas artes* de Thomas de Quincey. Pero Wittkop se inscribe sobre todo en la corriente literaria alemana Sturm und Drang, que define como "una obra de misterio que no tiene nada que ver con la novela policial". Es esta morbidez esteticista la que ha consagrado a Wittkop como un referente absoluto dentro de la cultura neogótica y el movimiento dark en general.

Del lado francés, si hay que buscarle una paternidad a esta "decadente feliz" (según su definición), es sin duda del lado de Sade. Gabrielle (*née* Ménardo) era aún una niña cuando el librepensador que era su padre decidió privarla de escolaridad. Un día, la llevó frente a su inmensa biblioteca y le dijo: "Aquí no hay nada prohibido. Fórmate".

"Empecé a leer cuatro horas diarias. Mi padre me obligó desde chica a pensar por mí misma. No he estado programada para formar parte de las masas", le gustaba explicar a Wittkop. Hija de una escritora rusa fallecida tempranamente, ignorada por el padre, Gabrielle fue criada por una negra de Martinica. Confiesa que sólo el divino marqués, Voltaire, La Mettrie, Holbach y Condillac la salvaron de la soledad y el autismo.

Durante la Segunda Guerra, esta proclamada lesbiana y misógina conoció a Justus Franz Wittkop, un homosexual y desertor alemán 22 años mayor que ella. Vivieron juntos cuatro décadas. "Nos amamos como dos amigos. Nuestra unión no fue convencional, fue una alianza intelectual. Nos contábamos todas nuestras aventuras." Y cuando se aburría de la sociedad de Bad Hombourg, Frau Wittkop viajaba sola por Tailandia, Sumatra, Brasil o la India, escribiendo reportajes para el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Durante una estancia en Bombay, vivió otro idilio intelectual con Christopher, también homosexual, que murió apuñalado en un prostíbulo de la capital india. Wittkop se basó en él para crear al héroe de *El necrófilo*. Luego, en su novela *La muerte de C.* ("mi libro más hermoso"), evocaría diversas hipótesis para esclarecer su homicidio.

Durante la última *rentrée littéraire*, marcada por un tufillo a orden moral que coincidía con el retorno de una derecha pura y dura al poder, ciertos miembros del gobierno junto a organizaciones de integristas católicos intentaron censurar a un par de autores que habían osado escribir novelas donde personajes pedófilos narraban en primera persona. La editorial Gallimard se plegó a la presión y sacó uno de los libros de circulación por un tiempo, mientras que, como al pasar, publicaba un opúsculo del unánime André Gide celebrando con ardor el cuerpo de un efebo, sólo para que alguien se atreviera a pedir la prohibición de "un gran escritor" y se viera ridiculizado públicamente. Otro de los argumentos esgrimidos por varios intelectuales para contrarrestar la embestida de lo que se ha dado en llamar "los nuevos reaccionarios" fue argumentar que si se admitía esta regresión, había que sacar de las bibliotecas públicas a quienes habían escrito cosas peores, como Sade, o su versión femenina, una tal Wittkop.

Gabrielle Wittkop honró hasta el final sus valores libertinos, "una posición filosófica que excluye cualquier autoridad moral o religiosa". Su editora francesa informó que, pocos días antes de suicidarse, la escritora la llamó por teléfono y le anunció: "Voy a morir como viví: como un hombre libre".

TRES HORAS DESPUÉS DEL MATRIMONIO

PAJAROS A PUNTO DE VOLAR
Patricia Highsmith

trad. de Isabel Núñez
Anagrama
Barcelona, 2002
300 págs.

POR SERGIO DI NUCCI

Patricia Highsmith nació, vivió y prometió no abandonar nunca la ciudad en cuyas calles no podía sin embargo caminar con facilidad. Y aunque no cumplió su promesa –de Forth Worth llegó a Nueva York–, mantuvo a lo largo de su vida una independencia retráctil, sureña y norteamericana. Nunca se sintió la ejecutora de una labor extraliteraria, y una disconformidad singular presidió su estilo.

Pájaros a punto de volar se compone de catorce relatos escritos muy tempranamente, entre 1938 y 1949, que fueron publicados en distintas revistas literarias durante el período 1945-1955. El resultado es una exposición equilibradísima que ilustra con igual atención y detalle la contracara de una sociedad que se presenta como muy honesta y muy justa. Patricia Highsmith ha convencido: en la evocación de una naturaleza (sexual) amenazante, en los destinos personales previamente fijados cuya reversión es fatal, en los subtextos a menudo homosexuales. Quienes continúan celebrándola en función del lugar común ("rara paradoja", "implacable insularidad", "estupor festivo") no dejarán de reconocerlos en estos textos, y más, puesto que son, de algún modo, relatos iniciáticos que no retroceden ante el pleonasmo.

El plan con ella ha sido y sigue siendo el mismo: aspirar perplejidad porque en sus novelas se "exhala un malestar casi ontológico". Por supuesto que allí hay lo que hay en cierta gente: estrategia y malicia. Lo que no impide que haya, también, una muy bien aceitada defensa del resentimiento, y esto sí que es por las mejores razones.

La perplejidad es molesta por incomprensión y es más molesta en el caso de Highsmith. Son los meritocráticos que sienten horror ante quienes no respetan las reglas más inapelables del juego social, y los que llaman a la policía para restaurar el orden y sus prestigios económicos, sociales, morales y sentimentales. Juzgar entonces a Highsmith por obra y gracia de la perplejidad equivale a caer en una ingenuidad ostentosa.

Al igual que en sus volúmenes más celebrados, en *Pájaros a punto de volar* se obtura la piedad. La fórmula está entonces completa y todo los elementos irrumpen: Highsmith presenta un mundo tan anómico y feroz que el único antídoto para conjurarlo es la evocación de una ontología del mal.

Tampoco faltan aquí los tópicos de la autora, e incluso se muestran más afilados por efecto de la duda: los ambientes humildes y las uniones deshechas por el tedio, de hombres fracasados y mujeres neuróticas, las exaltaciones de las relaciones improbables pero por eso mismo inevitables, la ausencia de esperanza y el correlato del sinsentido. Se trata una vez más, como en casi toda su obra, de la celebración a la inversa de una irreductible y saludable incapacidad: la de pensar sobre cualquier cosa que no esté en directa relación a un conflicto de fidelidades.

NI MUERTA HAS PERDIDO TU NOMBRE



Autodidacta erudita y transgresora, la escritora franco-alemana Gabrielle Wittkop se quitó la vida en vísperas de Navidad. Además de una quincena de ensayos y ficciones, deja en este mundo la novela *El necrófilo*, obra de una morbosidad sofisticada que la convirtió en una verdadera autora de culto.

POR ALEJO SCHAPIRE, DESDE PARÍS

"Tengo ochenta y dos años. Nací en Nantes y vivo en Frankfurt. Nunca fui al colegio, estudié en casa. Soy viuda, estuve casada durante 40 años. No tuve hijos: odio a los niños. No soy ni de derecha ni de izquierda, no me interesa la política. Detesto a las feministas. Soy atea. He escrito unos 14 libros." Con estas líneas, Gabrielle Wittkop se presentaba el pasado mes de agosto en las páginas de un periódico catalán con motivo de la publicación en castellano de *Serenísimo asesinato* (Anagrama), su última novela. Desde el 22 de diciembre esta minibiografía podría hacer las veces de epitafio: enferma de un cáncer de pulmón, la escritora francoalemana resolvió matarse. Quienes la vieron contar años atrás –con voz nasal y afectación aristocrática– la planificación del suicidio de su marido, cómo ella había escuchado la determinación del esposo y dado su consentimiento, cómo él preparó la copa de veneno y ella puso una botella de champagne en la heladera antes de tomarse el día y salir de paseo para que él (con cuidado de no dejar un cuadro demasiado tétrico) pusiera fin a sus días, intuían que ella acabaría por imitarlo.

Lo que no dice esa probable necrológica es que Gabrielle Wittkop fue, y es por ello que será recordada, la autora de *El necrófilo*, una sulfurosa novela-talismán publicada por primera vez en 1972 en La Bibliothèque Noire, dirigida por la escritora Régine Deforges y editada en castellano recién en 1995 en la colección La Sonrisa Vertical. Esta doble filiación genérica da buena cuenta de una obra en la que Eros se confunde con Tanatos. El relato, en forma de diario íntimo, refiere la historia de Lucien N., un anticuario que recorre los cementerios parisinos para exhumar cadáveres a escondidas y raptarlos con el fin de amarlos clandestinamente, hasta que el olor, devenido insoportable (o la gula de los inevitables parásitos que habitan los restos) los separe y haya que tirarlos al Sena. En un centenar de páginas, Wittkop manipula la pluma con la delicadeza y el virtuosismo de un bisturí en manos de un forense. Con un vocabulario exquisito de erudición macabra, el lector escucha el crujido de los tejidos de los cuerpos gélidos y cetrinos sometidos a los ejercicios amatorios; se sobresalta ante la menor reacción del ser querido que, resignado a la mecánica de los fluidos, debe ser interpretada como parte de un diálogo entre amantes.

Treintañeras, bebés, hombres musculosos y viejas desdentadas son explorados con una perturbadora ternura en una narración hipnótica, suspendida en un equilibrio entre crudeza y elegante distancia que recuerda *Del asesinato considerado una de las bellas artes* de Thomas de Quincey. Pero Wittkop se inscribe sobre todo en la corriente literaria alemana Sturm und Drang, que define como "una obra de misterio que no tiene nada que ver con la novela policial". Es esta morbidez esteticista la que ha consagrado a Wittkop como un referente absoluto dentro de la cultura neogótica y el movimiento dark en general.

Del lado francés, si hay que buscarle una paternidad a esta "decadente feliz" (según su definición), es sin duda del lado de Sade. Gabrielle (*née* Ménardo) era aún una niña cuando el librepensador que era su padre decidió privarla de escolaridad. Un día, la llevó frente a su inmensa biblioteca y le dijo: "Aquí no hay nada prohibido. Fórmate".

"Empecé a leer cuatro horas diarias. Mi padre me obligó desde chica a pensar por mí misma. No he estado programada para formar parte de las masas", le gustaba explicar a Wittkop. Hija de una escritora rusa fallecida tempranamente, ignorada por el padre, Gabrielle fue criada por una negra de Martinica. Confiesa que sólo el divino marqués, Voltaire, La Mettrie, Holbach y Condillac la salvaron de la soledad y el autismo.

Durante la Segunda Guerra, esta proclamada lesbiana y misógina conoció a Justus Franz Wittkop, un homosexual y desertor alemán 22 años mayor que ella. Vivieron juntos cuatro décadas. "Nos amamos como dos amigos. Nuestra unión no fue convencional, fue una alianza intelectual. Nos contábamos todas nuestras aventuras." Y cuando se aburría de la sociedad de Bad Hombourg, Frau Wittkop viajaba sola por Tailandia, Sumatra, Brasil o la India, escribiendo reportajes para el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Durante una estancia en Bombay, vivió otro idilio intelectual con Christopher, también homosexual, que murió apuñalado en un prostíbulo de la capital india. Wittkop se basó en él para crear al héroe de *El necrófilo*. Luego, en su novela *La muerte de C.* ("mi libro más hermoso"), evocaría diversas hipótesis para esclarecer su homicidio.

Durante la última *rentrée littéraire*, marcada por un tufillo a orden moral que coincidía con el retorno de una derecha pura y dura al poder, ciertos miembros del gobierno junto a organizaciones de integristas católicos intentaron censurar a un par de autores que habían osado escribir novelas donde personajes pedófilos narraban en primera persona. La editorial Gallimard se plegó a la presión y sacó uno de los libros de circulación por un tiempo, mientras que, como al pasar, publicaba un opúsculo del unánime André Gide celebrando con ardor el cuerpo de un efebo, sólo para que alguien se atreviera a pedir la prohibición de "un gran escritor" y se viera ridiculizado públicamente. Otro de los argumentos esgrimidos por varios intelectuales para contrarrestar la embestida de lo que se ha dado en llamar "los nuevos reaccionarios" fue argumentar que si se admitía esta regresión, había que sacar de las bibliotecas públicas a quienes habían escrito cosas peores, como Sade, o su versión femenina, una tal Wittkop.

Gabrielle Wittkop honró hasta el final sus valores libertinos, "una posición filosófica que excluye cualquier autoridad moral o religiosa". Su editora francesa informó que, pocos días antes de suicidarse, la escritora la llamó por teléfono y le anunció: "Voy a morir como viví: como un hombre libre".

¿QUIÉN LE TEME A VIRGINIA WOOLF?



VIRGINIA WOOLF. LA MEDIDA DE LA VIDA
Herbert Marder

trad. Eduardo Hojman
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 2002
422 págs.

POR WALTER CASSARA

"Toda escritura –dice Virginia Woolf (1882-1941) en sus *Diarios*– no es más que poner palabras sobre la espalda del ritmo." Esta creencia –que hoy no es una novedad– se opone al concepto tradicional de ficción y alienta una cruzada de obras excepcionales y sofocantes producidas durante la primera mitad del siglo XX, entre las que se encuentran (para dar sólo algunos nombres) el *Ulises* de Joyce, *El proceso* de Kafka, *La tierra baldía* de T.S. Eliot y *Las olas* de Virginia Woolf.

Para un biógrafo, lo difícil es desligar el tramado secreto que pone en funcionamiento la obra; articular el trabajo de un escritor y la acumulación cotidiana de acontecimientos nimios como resfríos o cartas sin caer en el panegírico ni en la crónica complaciente. El método de Marder es riguroso: sigue al pie de la letra las coordenadas trazadas por su personaje, pero también se ocupa de recobrar el punto de vista del sujeto biográfico. Marder define este procedimiento de escritura como "alobiografía" (del griego *állos*: otro) y consiste en establecer un compromiso con la otredad: "Escuchar realmente lo que Virginia Woolf dijo y no lo que uno esperaba que dijera, trazando las motivaciones y el núcleo de identidades marcado por sus propias palabras".

Éste es el interés principal que despierta *La medida de la vida*: más que una mera biografía, un ensayo literario que aborda con un estilo irrefutable los últimos diez años de la escritora, aquellos que van desde 1930 hasta 1941, cuando Woolf decide poner fin voluntariamente a su vida. Ya había escrito sus obras principales: *La señora Dalloway*, *Orlando*, una biografía en clave fantástica inspirada en Vita, amiga de Woolf; y *Al faro*, que narra la vida familiar, aparentemente estable, del señor y la señora Ramsay, pero en donde en realidad se percibe un círculo inexorable de opresión patriarcal y decadencia, que conduciría a la autora a la escritura de un texto fundante del feminismo: *Un cuarto propio*.

Pero éstos son apenas los pasajes laterales de esta biografía. Lo que Herbert Marder retrata con maestría son los esfuerzos de Virginia Woolf por oponerse a la demencia –personal y colectiva–, y aquello que el autor llama su "fascinación por la forma en que la gente se transforma bajo presión".

El libro no descuida lo social y analiza agudamente la relación de la novelista con su entorno familiar y su prestigioso círculo de amistades (la compositora Ethel Smith, la pintora Dora Carrington, escritores como Lytton Strachey o T.S. Eliot, entre otros), incluyendo el tormentoso vínculo que Woolf tenía con Nelly Boxall, su ama de llaves a lo largo de treinta años. Por otra parte, al principio de la década del treinta, Virginia Woolf escribe la que sería su última gran novela, *Las olas*. La reconstrucción de ese momento único, además de las recaídas en su enfermedad, el temor a la locura, sumados a una capacidad de trabajo abrumadora, hacen de este libro un texto indispensable para entender mejor no sólo las complejas metáforas sembradas en cada novela de Woolf sino el esplendor y la decadencia de un período histórico en el que confluyeron las más terribles catástrofes y un ciclo de irrepetible fecundidad en las artes. En cada uno de sus 18 capítulos, *La medida de la vida* va de lo político a lo personal, de la obra literaria a lo público, con una fluidez y claridad que excede los géneros; por momentos sentimos que es la propia pluma de Virginia Woolf, disociada, la que se retrata a sí misma, y no precisamente por un efecto de mimesis.

En estos días, los cables de las agencias de noticias recogen con cierta morbosidad el hecho de que Virginia Woolf habría censurado en varias de sus obras numerosas referencias al lesbianismo. Se reeditarán sus obras, volverá a examinarse su vida. Nada de eso afectará demasiado la biografía de Marder.

Herbert Marder nació en Viena, pero vivió y se educó en la ciudad de Nueva York. Su primer libro, *Feminismo y arte (un estudio sobre Virginia Woolf)* fue publicado en 1968, en los comienzos del rescate del grupo de Bloomsbury. Profesor emérito de Literatura inglesa en la Universidad de Illinois, Marder reside actualmente Estados Unidos.

ENTREVISTA

MUJER DEJANDO DE FUMAR

Cristina Peri Rossi acaba de ganar el Premio Internacional de Poesía Rafael Alberti y, después de su polémica biografía sobre Julio Cortázar, prepara *Cuando fumar era un placer*, un libro que llevará la firma conjunta del argentino y la uruguaya.

POR LAUTARO ORTIZ

"Nací en un pequeño país que no tiene ningún peso internacional; si acaso por algo fue conocido alguna vez, fue por el fútbol, pero eso hace años. Tiene buena literatura, pero carece de ese *lobby* que suele ser el responsable de la adjudicación de los premios internacionales. Además, soy mujer, y en una cultura jerárquicamente machista, como la hispanoamericana, muy pocos premios se adjudican a la obra femenina", afirmó a *Radarlibros* la poeta y narradora Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), recientemente galardonada en España con el XVIII Premio Internacional de Poesía Rafael Alberti por su poemario *Estado de Exilio*.

La "Cris" que Julio Cortázar dibujó en quince poemas de su último libro *Salvo el crepúsculo* ha construido una obra de más de 30 libros sobre la base de un gran juego de tensiones (entre lo social, lo moral y lo político) donde resuenan las voces femeninas tradicionales de su país natal: Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou e Idea Vilariño, entre otras. "El erotismo, la política y la vida cotidiana son fuentes permanentes de emociones, de sentimientos, y allí es donde yo me manejo para escribir", señala. Libros como *Evohé*, *El amor es una droga dura* y, sobre todo, *Babel bárbara* han despertado numerosas polémicas: "La literatura debe ser transgresora, liberadora", sentencia.

Uno de sus textos más discutidos fue, sin dudas, la biografía *Julio Cortázar*, editada en 2001, donde la poeta –exiliada en España desde 1972– narra su íntima relación con el escritor argentino: "Era un amor imposible, hacia una mujer aún joven y que andaba por otro sendero", ironiza. Más allá de algunas aseveraciones sobre la vida y la muerte del argentino (se insinúa que murió de sida), el libro de Peri Rossi tiene el valor de rescatar la poesía cortazariana, poco frecuentada por biógrafos y críticos: "Julio amaba la poesía y siempre quiso ser un gran poeta. Pero comprendió inteligentemente que la narrativa era su género principal, donde podía desarrollar mejor sus cualidades literarias: la ironía, la observación, la imaginación y la fantasía. Aun así, escribía poesía, pero no siempre la publicaba. Era poco narcisista: mucha autocrítica y sin un apego desmesurado por todo lo que escribía. Solía decir que era un escritor que usaba mucho la papelera. Creo que alguno de sus poemas son muy buenos; especialmente los de *Salvo el crepúsculo*. Son profundos, destilados desde la pasión y la inteligencia, desde la melancolía y la ambigüedad, las fuentes eternas de la poesía. Cualquiera de los grandes poetas del siglo XX hubiera podido escribirlos; sin embargo, son inequívocamente cortazarianos: amor por la ambigüedad, nostalgia, melancolía, deseo, inteligencia e ironía".

Su biografía de Cortázar –quizá la más comentada de todas– se diferencia de otros intentos por "rescatar del olvido al Julio tierno, humano, inteligente y solidario que conocí. Cuando un famoso o famosa muere, le sale una cantidad desmesurada de amigos. Me hubiera repugnado encontrarme en ese grupo, de modo que dejé que transcurrieran muchos años antes de escribir este libro. Por pudor, evité reproducir alguna de las opiniones de Julio sobre esos presuntos amigos. Fue muy hermoso para mí, a pesar del dolor, escuchar otra vez su voz, mientras lo escribía, recuperar anécdotas, días, tardes y noches compartidas por uno de esos falsos azares cortazarianos; además, mientras escribía ese libro encontré uno de los regalos más entrañables que me había hecho: la cinta que grabó leyendo los poemas de uno de mis libros –*Lingüística general*– y que creía perdida en alguna de esas devastadoras mudanzas del exilio. Creo que es un libro que ayudará a revertir esa visión acotada que tienen algunos sobre la obra cortazariana ".

Durante aquellos encuentros con Cortázar, en distintas ciudades como París y Madrid, el hábito de fumar era permanente entre ambos. De aquellas conversaciones surgió el trabajo –que pronto se conocerá en el país– *Cuando fumar era un placer*, una suerte de ensayo sobre el cigarrillo, que recorre su historia desde sus orígenes como planta de tabaco en el Caribe hasta su exportación a Europa: "Analiza la simbología del cigarrillo como atributo viril, fálico, de seducción y su principal vehículo de difusión: el cine. El libro describe también la relación de las mujeres con el cigarrillo, su trabajo en las fábricas (pensar en las célebres cigarreras de Próspero Merimée y la adopción del cigarrillo como forma de igualdad con los hombres), e incluye varias páginas de mi diario y una serie de poemas titulados 'Dejar de fumar'. Es un libro de emocionante despedida para un hábito que fue amor".

TRES HORAS DESPUÉS DEL MATRIMONIO

PAJAROS A PUNTO DE VOLAR
Patricia Highsmith

trad. de Isabel Núñez
Anagrama
Barcelona, 2002
300 págs.

POR SERGIO DI NUCCI

Patricia Highsmith nació, vivió y prometió no abandonar nunca la ciudad en cuyas calles no podía sin embargo caminar con facilidad. Y aunque no cumplió su promesa –de Forth Worth llegó a Nueva York–, mantuvo a lo largo de su vida una independencia retráctil, sureña y norteamericana. Nunca se sintió la ejecutora de una labor extraliteraria, y una disconformidad singular presidió su estilo.

Pájaros a punto de volar se compone de catorce relatos escritos muy tempranamente, entre 1938 y 1949, que fueron publicados en distintas revistas literarias durante el período 1945-1955. El resultado es una exposición equilibradísima que ilustra con igual atención y detalle la contracara de una sociedad que se presenta como muy honesta y muy justa. Patricia Highsmith ha convencido: en la evocación de una naturaleza (sexual) amenazante, en los destinos personales previamente fijados cuya reversión es fatal, en los subtextos a menudo homosexuales. Quienes continúan celebrándola en función del lugar común ("rara paradoja", "implacable insularidad", "estupor festivo") no dejarán de reconocerlos en estos textos, y más, puesto que son, de algún modo, relatos iniciáticos que no retroceden ante el pleonasmo.

El plan con ella ha sido y sigue siendo el mismo: aspirar perplejidad porque en sus novelas se "exhala un malestar casi ontológico". Por supuesto que allí hay lo que hay en cierta gente: estrategia y malicia. Lo que no impide que haya, también, una muy bien aceitada defensa del resentimiento, y esto sí que es por las mejores razones.

La perplejidad es molesta por incomprensión y es más molesta en el caso de Highsmith. Son los meritocráticos que sienten horror ante quienes no respetan las reglas más inapelables del juego social, y los que llaman a la policía para restaurar el orden y sus prestigios económicos, sociales, morales y sentimentales. Juzgar entonces a Highsmith por obra y gracia de la perplejidad equivale a caer en una ingenuidad ostentosa.

Al igual que en sus volúmenes más celebrados, en *Pájaros a punto de volar* se obtura la piedad. La fórmula está entonces completa y todo los elementos irrumpen: Highsmith presenta un mundo tan anómico y feroz que el único antídoto para conjurarlo es la evocación de una ontología del mal.

Tampoco faltan aquí los tópicos de la autora, e incluso se muestran más afilados por efecto de la duda: los ambientes humildes y las uniones deshechas por el tedio, de hombres fracasados y mujeres neuróticas, las exaltaciones de las relaciones improbables pero por eso mismo inevitables, la ausencia de esperanza y el correlato del sinsentido. Se trata una vez más, como en casi toda su obra, de la celebración a la inversa de una irreductible y saludable incapacidad: la de pensar sobre cualquier cosa que no esté en directa relación a un conflicto de fidelidades.

¿QUIÉN LE TEME A VIRGINIA WOOLF?



VIRGINIA WOOLF. LA MEDIDA DE LA VIDA
Herbert Marder

trad. Eduardo Hojman
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 2002
422 págs.

POR WALTER CASSARA

"Toda escritura –dice Virginia Woolf (1882-1941) en sus *Diarios*– no es más que poner palabras sobre la espalda del ritmo." Esta creencia –que hoy no es una novedad– se opone al concepto tradicional de ficción y alienta una cruzada de obras excepcionales y sofocantes producidas durante la primera mitad del siglo XX, entre las que se encuentran (para dar sólo algunos nombres) el *Ulises* de Joyce, *El proceso* de Kafka, *La tierra baldía* de T.S. Eliot y *Las olas* de Virginia Woolf.

Para un biógrafo, lo difícil es desligar el tramado secreto que pone en funcionamiento la obra; articular el trabajo de un escritor y la acumulación cotidiana de acontecimientos nimios como resfríos o cartas sin caer en el panegírico ni en la crónica complaciente. El método de Marder es riguroso: sigue al pie de la letra las coordenadas trazadas por su personaje, pero también se ocupa de recobrar el punto de vista del sujeto biográfico. Marder define este procedimiento de escritura como "alobiografía" (del griego *állos*: otro) y consiste en establecer un compromiso con la otredad: "Escuchar realmente lo que Virginia Woolf dijo y no lo que uno esperaba que dijera, trazando las motivaciones y el núcleo de identidades marcado por sus propias palabras".

Éste es el interés principal que despierta *La medida de la vida*: más que una mera biografía, un ensayo literario que aborda con un estilo irrefutable los últimos diez años de la escritora, aquellos que van desde 1930 hasta 1941, cuando Woolf decide poner fin voluntariamente a su vida. Ya había escrito sus obras principales: *La señora Dalloway*, *Orlando*, una biografía en clave fantástica inspirada en Vita, amiga de Woolf; y *Al faro*, que narra la vida familiar, aparentemente estable, del señor y la señora Ramsay, pero en donde en realidad se percibe un círculo inexorable de opresión patriarcal y decadencia, que conduciría a la autora a la escritura de un texto fundante del feminismo: *Un cuarto propio*.

Pero éstos son apenas los pasajes laterales de esta biografía. Lo que Herbert Marder retrata con maestría son los esfuerzos de Virginia Woolf por oponerse a la demencia –personal y colectiva–, y aquello que el autor llama su "fascinación por la forma en que la gente se transforma bajo presión".

El libro no descuida lo social y analiza agudamente la relación de la novelista con su entorno familiar y su prestigioso círculo de amistades (la compositora Ethel Smith, la pintora Dora Carrington, escritores como Lytton Strachey o T.S. Eliot, entre otros), incluyendo el tormentoso vínculo que Woolf tenía con Nelly Boxall, su ama de llaves a lo largo de treinta años. Por otra parte, al principio de la década del treinta, Virginia Woolf escribe la que sería su última gran novela, *Las olas*. La reconstrucción de ese momento único, además de las recaídas en su enfermedad, el temor a la locura, sumados a una capacidad de trabajo abrumadora, hacen de este libro un texto indispensable para entender mejor no sólo las complejas metáforas sembradas en cada novela de Woolf sino el esplendor y la decadencia de un período histórico en el que confluyeron las más terribles catástrofes y un ciclo de irrepetible fecundidad en las artes. En cada uno de sus 18 capítulos, *La medida de la vida* va de lo político a lo personal, de la obra literaria a lo público, con una fluidez y claridad que excede los géneros; por momentos sentimos que es la propia pluma de Virginia Woolf, disociada, la que se retrata a sí misma, y no precisamente por un efecto de mimesis.

En estos días, los cables de las agencias de noticias recogen con cierta morbosidad el hecho de que Virginia Woolf habría censurado en varias de sus obras numerosas referencias al lesbianismo. Se reeditarán sus obras, volverá a examinarse su vida. Nada de eso afectará demasiado la biografía de Marder.

Herbert Marder nació en Viena, pero vivió y se educó en la ciudad de Nueva York. Su primer libro, *Feminismo y arte (un estudio sobre Virginia Woolf)* fue publicado en 1968, en los comienzos del rescate del grupo de Bloomsbury. Profesor emérito de Literatura inglesa en la Universidad de Illinois, Marder reside actualmente Estados Unidos.

ENTREVISTA

MUJER DEJANDO DE FUMAR

Cristina Peri Rossi acaba de ganar el Premio Internacional de Poesía Rafael Alberti y, después de su polémica biografía sobre Julio Cortázar, prepara *Cuando fumar era un placer*, un libro que llevará la firma conjunta del argentino y la uruguaya.

POR LAUTARO ORTIZ

"Nací en un pequeño país que no tiene ningún peso internacional; si acaso por algo fue conocido alguna vez, fue por el fútbol, pero eso hace años. Tiene buena literatura, pero carece de ese *lobby* que suele ser el responsable de la adjudicación de los premios internacionales. Además, soy mujer, y en una cultura jerárquicamente machista, como la hispanoamericana, muy pocos premios se adjudican a la obra femenina", afirmó a *Radarlibros* la poeta y narradora Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), recientemente galardonada en España con el XVIII Premio Internacional de Poesía Rafael Alberti por su poemario *Estado de Exilio*.

La "Cris" que Julio Cortázar dibujó en quince poemas de su último libro *Salvo el crepúsculo* ha construido una obra de más de 30 libros sobre la base de un gran juego de tensiones (entre lo social, lo moral y lo político) donde resuenan las voces femeninas tradicionales de su país natal: Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou e Idea Vilariño, entre otras. "El erotismo, la política y la vida cotidiana son fuentes permanentes de emociones, de sentimientos, y allí es donde yo me manejo para escribir", señala. Libros como *Evohé*, *El amor es una droga dura* y, sobre todo, *Babel bárbara* han despertado numerosas polémicas: "La literatura debe ser transgresora, liberadora", sentencia.

Uno de sus textos más discutidos fue, sin dudas, la biografía *Julio Cortázar*, editada en 2001, donde la poeta –exiliada en España desde 1972– narra su íntima relación con el escritor argentino: "Era un amor imposible, hacia una mujer aún joven y que andaba por otro sendero", ironiza. Más allá de algunas aseveraciones sobre la vida y la muerte del argentino (se insinúa que murió de sida), el libro de Peri Rossi tiene el valor de rescatar la poesía cortazariana, poco frecuentada por biógrafos y críticos: "Julio amaba la poesía y siempre quiso ser un gran poeta. Pero comprendió inteligentemente que la narrativa era su género principal, donde podía desarrollar mejor sus cualidades literarias: la ironía, la observación, la imaginación y la fantasía. Aun así, escribía poesía, pero no siempre la publicaba. Era poco narcisista: mucha autocrítica y sin un apego desmesurado por todo lo que escribía. Solía decir que era un escritor que usaba mucho la papelera. Creo que alguno de sus poemas son muy buenos; especialmente los de *Salvo el crepúsculo*. Son profundos, destilados desde la pasión y la inteligencia, desde la melancolía y la ambigüedad, las fuentes eternas de la poesía. Cualquiera de los grandes poetas del siglo XX hubiera podido escribirlos; sin embargo, son inequívocamente cortazarianos: amor por la ambigüedad, nostalgia, melancolía, deseo, inteligencia e ironía".

Su biografía de Cortázar –quizá la más comentada de todas– se diferencia de otros intentos por "rescatar del olvido al Julio tierno, humano, inteligente y solidario que conocí. Cuando un famoso o famosa muere, le sale una cantidad desmesurada de amigos. Me hubiera repugnado encontrarme en ese grupo, de modo que dejé que transcurrieran muchos años antes de escribir este libro. Por pudor, evité reproducir alguna de las opiniones de Julio sobre esos presuntos amigos. Fue muy hermoso para mí, a pesar del dolor, escuchar otra vez su voz, mientras lo escribía, recuperar anécdotas, días, tardes y noches compartidas por uno de esos falsos azares cortazarianos; además, mientras escribía ese libro encontré uno de los regalos más entrañables que me había hecho: la cinta que grabó leyendo los poemas de uno de mis libros –*Lingüística general*– y que creía perdida en alguna de esas devastadoras mudanzas del exilio. Creo que es un libro que ayudará a revertir esa visión acotada que tienen algunos sobre la obra cortazariana ".

Durante aquellos encuentros con Cortázar, en distintas ciudades como París y Madrid, el hábito de fumar era permanente entre ambos. De aquellas conversaciones surgió el trabajo –que pronto se conocerá en el país– *Cuando fumar era un placer*, una suerte de ensayo sobre el cigarrillo, que recorre su historia desde sus orígenes como planta de tabaco en el Caribe hasta su exportación a Europa: "Analiza la simbología del cigarrillo como atributo viril, fálico, de seducción y su principal vehículo de difusión: el cine. El libro describe también la relación de las mujeres con el cigarrillo, su trabajo en las fábricas (pensar en las célebres cigarreras de Prósper Merimée y la adopción del cigarrillo como forma de igualdad con los hombres), e incluye varias páginas de mi diario y una serie de poemas titulados 'Dejar de fumar'. Es un libro de emocionante despedida para un hábito que fue amor".

EL EXTRANJERO

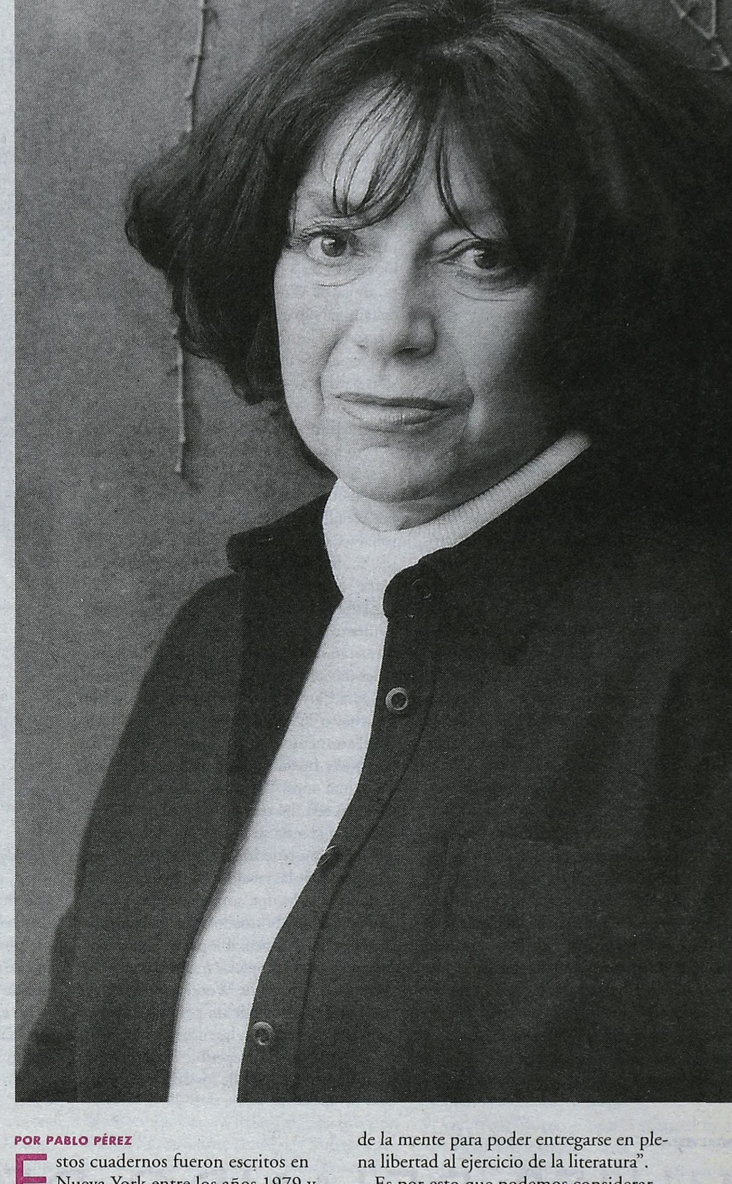
THINGS YOU SHOULD KNOW
A.M. HOMES

Harper Collins
Nueva York, 2002
214 págs.

Las tramas de la escritora norteamericana A.M. Homes (Washington, 1952) no son las tramas acerca de las que suelen escribir las escritoras norteamericanas. Es más: están los que llegan a definirla como "la más masculina de las escritoras norteamericanas" porque presenta los mismos lugares comunes, pero explorados con modales completamente distintos de los que suelen utilizar sus contemporáneas. Aquí no está la frialdad de Ann Beattie o el humor amargo de Lorrie Moore o la neurosis de *situation-comedy* de Mary Robison. El signo de Homes es distinto, mucho más bestial: una definición apresurada y rutinaria suele emparentarla con David Lynch, pero –a la hora del cine– Homes está mucho más cerca de la crueldad familiera de Todd "Happiness" Solondz. Historias en las que un adolescente se enamora de la muñeca Barbie de su hermana, o un oficinista mea ritualmente en la planta sobre el escritorio de su jefe, o una joven pareja envía a sus hijos con los abuelos para poder drogarse a lo bestia durante un fin de semana.

El lector en castellano ya ha tenido la suerte y la oportunidad de paladear varios de sus platillos. Ediciones B publicó *Sólo una madre* (comedia "de malas costumbres" que narra la relación enfermiza de una psicoanalista con una joven paciente a la que cree que dio el bebé en adopción hace años) y Anagrama editó *El fin de Alice* (que supo desatar polémicas y pedidos de censura en varios países por su narrador pedófilo al que la crítica definió como "una cruza de Humbert Humbert con Hannibal Lecter") y *Música para corazones incendiados* (una cheeveriana versión del matrimonio elevada a la milésima potencia con un antológico capítulo inicial donde una pareja aburrida de todo decide prenderle fuego a su casa para ver si eso alegra un poco el panorama de sus días y noches). Faltan traducir los relatos de *The Safety of Objects* (recientemente llevados al cine por Rose Troche con Glenn Close en el reparto), *Jack* (agridulce novela iniciática donde un adolescente se enfrenta a la súbita homosexualidad de su padre) ▶

LA CARNE VIVA



LOS DESEOS OSCUROS Y LOS OTROS
LUISA VALENZUELA

Grupo Editorial Norma
Buenos Aires, 2002
246 págs.

POR PABLO PÉREZ

Estos cuadernos fueron escritos en Nueva York entre los años 1979 y 1982, según Luisa Valenzuela, "fecha arbitraria esta última porque permanecí siete años más en Nueva York, y viajé a Buenos Aires para festejar el retorno de la democracia". Arbitraria y sin embargo sugerente. *Los deseos oscuros y los otros* comienza con el autoexilio de la escritora –que decide no escribir más en su país por temor a poner en peligro a sus lectores–, y culmina con el fin de la dictadura militar.

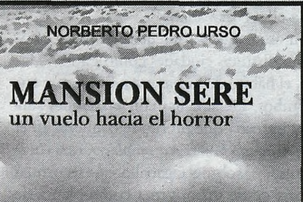
A su vez estos textos parecen también exiliados de la obra literaria y ensayística de su autora, que aborda directa o tangencialmente los problemas con que se enfrenta "la tríada mujer/ literatura/ política", conflicto sobre el que extiende en uno de sus artículos ("Lo que no puede ser dicho", publicado en 1997): "Más allá de la crisis de lectores, parecería haber un rechazo visceral por las obras de calidad escritas por mujeres que aluden, aun en forma indirecta, al período de la dictadura militar, los años de plomo que van de 1976 a 1982".

Estos textos parecen exiliados de la obra literaria de Luisa Valenzuela desde el momento en que la autora los define como "textos personales no pensados para el ojo de alguien, anotaciones al margen de aquello que algunos llamarían la vida y que sin embargo ahora siento hechos de su más pura y cruda sustancia". También dice de ellos que son "casi como canastos de papeles de algo que se quiere apartar de la mente para poder entregarse en plena libertad al ejercicio de la literatura".

Es por esto que podemos considerar *Los deseos oscuros y los otros* más como *objects trouvés* que como obra literaria. La autora se encuentra con estos cuadernos veinte años después de haberlos escrito "con el cuerpo" y decide mostrarlos. Decide mostrarse en su intimidad, en la que lo más importante resulta ser el amor –del que es una presa a pesar suyo y del cual, también a su pesar, pretende huir–; los amantes y por encima de todo, el sexo.

Quedamos frente a estos textos como voyeurs invitados, asistiendo a la vida privada de una mujer que, ante el abismo del amor, prefiere gozar del sexo con sus múltiples amantes. "Los cientos de millones de espermatozoides mojados por mis jugos los dono a las subterráneas cloacas de esta ciudad de vivos, a las ciegas cloacas vivas donde merodean los caimanes ciegos." Valenzuela ya sabe que en materia de sexo todo puede decirse y arenga a las mujeres: "Es hora de que hablemos de sexo, descarada, pero no descarnadamente. Bien carnoso, sí". Por la crudeza y fascinación con que describe sus hazañas sexuales y las pijas de sus amantes, este diario podría asociarse a las memorias y novelas de varios escritores *gays*: "En una de esas soy más un *gay* que una mujer: el hombre no deja de parecerme un objeto erótico. Un bello pito es una obra de arte, qué duda cabe". Pero Valenzuela es una sabia mujer y, no tiene por qué dudarlo, rara vez un hombre (*gay* o no) usa la palabra "pito".

Le Editamos su libro
San Nicolás 4639 (1419) Bs. As. - Tel.: 4502-3168 / 4505-0332
E-mail:edicionesdelpilar@yahoo.com.ar



- Bien diseñado
- A los mejores precios del mercado
- En pequeñas y medianas tiradas
- Asesoramiento a autores noveles
- Atención a autores del interior del país

ediciones del pilar



ENTREVISTA

RESISTIR, ELLA DICE

Ganadora de la última edición del premio Sor Juana Inés de la Cruz, la tucumana Ana Gloria Moya explica de qué habla *Cielo de tambores* y por qué en la literatura que le interesa el género importa poco.

POR PATRICIA CHAINA, DESDE GUADALAJARA

La exclusión social y el olvido son los dos destinos, inexorables, a los que se enfrenta María Kumbá, mulata, vieja, y sola, al recrear su historia la noche de su muerte, en *Cielo de tambores*. Su relato introduce la ficción en el marco histórico bajo el cual la escritora tucumana (de residencia salteña) Ana Gloria Moya diseñó su novela, ganadora del premio Sor Juana Inés de la Cruz de 2002, que le fue entregado en la XVI Feria Internacional del Libro de Guadalajara, México. Así, junto a las placas de honor de otras premiadas con esa distinción como Elena Garro o Laura Restrepo, se encuentra ahora, en la glorieta Chapalita de Guadalajara, la que recuerda a esta "escritora y abogada salteña", como se define Moya en charla con *Radar libros*.

–María es de la raza yoruba, etnia que mayormente traían los barcos esclavistas y poseedora de un sincretismo religioso riquísimo. Su base es el amor y la magia: eso los ayudó a sobrevivir y, a veces, a elegir la muerte como forma de liberación.

Esas nociones dan forma a *Cielo de tambores*, novela ambientada en las luchas independentistas del 1800, comandadas por Manuel Belgrano al frente del Ejército del Norte. Antes de ésta, Moya había publicado dos libros de cuentos, también premiados: *Sangre tan caliente* y *La desmemoria*.

Puesta a revisar los caminos que la condujeron al Sor Juana, Moya destaca la ascendencia negra legada por una abuela. Y la intención de rescatar la historia de los negros en nuestro país, sepultada bajo cien años de olvido, un olvido que la autora encontró evidente durante la larga investigación histórica en la que rastreó los datos que soportan la ficción en *Cielo de tambores*.

Para Moya, el olvido como una forma de violencia es una de las premisas que signa la construcción de su novela.

–El libro cuenta qué pasó con los negros en la Argentina, donde tuvieron corta vida, primero porque fueron carne de cañón, ya que pardos y morenos eran batallones de primera línea en las Guerras de la Independencia, y también los raleó la enemistad con el gaucho. "Se extinguieron", aun cuando aquí se abolió la esclavitud antes que en otros países. Por esa época, y quizá como última rebelión de la raza llevada a cabo por las mujeres, había también una bajísima tasa de natalidad, y una alta tasa de mortalidad infantil. Hasta los vientres se secaron, podría decirse, al no soportar vivir en cautiverio. Una actitud estoica que parece demostrar, como la vida de Sor Juana, un mensaje revelador y actual: para alcanzar los deseos más profundos es inevitable pagar el peaje del dolor.

¿Qué significado asume Sor Juana en su formación literaria y en la construcción de una cosmovisión del mundo ligada a la mirada femenina?

–Me acerqué a sus textos en el secundario. Juana era frágil pero invulnerable. Siempre me apasionó. Y que haya resignado todo, no tanto por vocación religiosa, sino por ansias de conocimiento, es admirable. Entendió el renunciamiento y admitió su precio: entrar muy joven a una orden religiosa para que trascendiera su escritura.

¿Cuáles son, según su criterio, los elementos que definen a la llamada literatura femenina latinoamericana, tan de moda en los últimos años?

–Creo que la literatura no tiene género, pero es claro que las mujeres tenemos algo que decir y que hay lectores dispuestos a escucharnos. Saber que se puede engendrar vida marca una diferencia. Lo femenino suaviza aristas, convoca, cobija. Puede detenerse en detalles, y aunque escritores como García Márquez lo hacen muy bien, eso es patrimonio de la mujer.

¿Escribió *Cielo de tambores* pensando en una lectora mujer?

–Pienso en un lector universal, que trasciende al género. En mi novela se entrelazan la voz de María y, como contraposición, la de un periodista provinciano y mestizo. Plantear hoy lo genérico como conflicto entre femenino y masculino es desconocer al enemigo. El dolor, la muerte, ladesdicha, son universales. Como la violencia o el desempleo. El sistema se nutre de víctimas sin distinguir hombres o mujeres.

¿En ese contexto, qué lugar le asigna su literatura, acotada hoy a la literatura de mujeres?

–Puede parecer menor hablar de literatura ante la desnutrición o el desempleo. Sin embargo, el arte es y debe ser nuestra última trinchera de resistencia que, repito, no tiene géneros. Así como hay una desnutrición física también hay una espiritual. Pero el espíritu sigue siendo libre y tenemos que concretar los sueños, seguir luchando por una patria que es fruto del esfuerzo de tanto heroísmo anónimo: ellos no la conocieron, era solo una patria presentida. Luchar por eso es nuestra obligación hoy.

EL EXTRANJERO

y el interesante *Appendix A* (libro de arte y cuaderno de notas que "cuenta" el proceso de elaboración del degenerado narrador de *El fin de Alice*).

A estos últimos títulos acaban de sumarse los once cuentos que componen *Things you Should Know*, nuevas lecciones magistrales de esa suerte de realismo surrealista que relaciona a Homes con el gótico moderno de la Flannery O'Connor de *Sangre sabia* y la Carson McCullers de *Reflejos en un ojo dorado*, pero también con el milenarismo decadente de Bret Easton Ellis o Rick Moody. Once despachos desde una tierra baldía convenientemente barrida debajo de la alfombra de un césped impecable y donde el esqueleto ya no está en el armario sino en el garaje con capacidad para dos o tres autos.

"Me interesa la moral americana, pero no me interesa llegar a ninguna conclusión acerca del tema. Entiendo mi interés como si se tratara de una investigación en curso. En cualquier caso, el periódico está lleno de noticias mucho más escalofriantes que lo que aparece en mis ficciones", explica Homes. Y esto se hace más evidente en las *polaroids* de sus relatos que en las *home-movies* de sus novelas. Hay algo en los relatos de Homes -un elegante duelo entre la calma doméstica y la furia extrema en apenas unas pocas páginas– que los convierte en "objetos inseguros", a leer, siempre, con la guardia en alto sin que esto consiga evitar el K.O. a las pocas líneas de entrar allí.

Otra vez, en *Things you Should Know*, Homes –quien, tal vez a modo de antídoto parcial, suele escribir sobre la supuestamente *beautiful people* en revistas como *Vanity Fair* y dice "soñar con ir todas las mañanas a una oficina"– nos presenta nuevos especímenes de su bestiario en desarrollo: un hombre que implanta un chip en su suegra senil para poder seguir sus movimientos; una mujer que distribuye forros en una playa llena de bañeros y musculosos y rubias plásticas para recogerlos a la mañana siguiente y aprovechar el semen descartado para su propia inseminación; un hijo que descubre que sus padres han "adoptado" a una especie de gurú *new age*; alguien que piensa que "necesito estar casado con alguien que sea como una de esas plantas que no necesitan nada"; y alguien que asegura que "no soy el tipo de persona que deja a su esposa cuando a ésta le descubren un cáncer de ovarios, pero, ¿qué hacer cuando esa mujer con cáncer de ovarios es, además, una hija de puta?". Al final de *Things you Should Know*, una obra maestra destinada a ser secuestrada por las mejores antologías, "The Former First Lady and the Football Hero" narra con todo detalle el infierno cotidiano de Nancy Reagan obligada a cuidar a un Ronald Reagan víctima del Alzheimer mientras recuerda los tiempos de gloria en la Casa Blanca, distrae su angustia saliendo de compras por Rodeo Drive, y apenas se atreve a pensar en lo mucho más feliz que será ella cuando su querido Ronnie pase a mejor vida. Pero, claro, lo que Nancy no sabe es que está hundida hasta el cuello en un cuento de A.M. Homes, y ahí adentro las cosas nunca salen como se desea que salgan. Es decir: súbito ataque cardíaco y ella se muere primero frente a un ex presidente vestido de cowboy que toca una guitarrita de juguete y exclama "Yipee-ti-yi-yay, pongámonos en camino, perritos, Wyoming será nuestro nuevo hogar".

Sí, sí, sí: abandonen toda esperanza los que entren aquí.

RODRIGO FRESÁN

LA DAMA DEL PERRITO



El castillo soñado **es un clásico de la literatura juvenil británica que hasta hoy permanecía sin ser traducido. Su autora, Dodie Smith, fue siempre para el gran público una ilustre desconocida, aun cuando su libro *101 dálmatas* la convirtió en una anciana rica. Julian Barnes y Armistead Paupin, entre otros, la colocan hoy entre las grandes escritoras de su generación.**

POR MARIANA ENRIQUEZ

Casi nadie recuerda a Dodie Smith, y pocos saben que es la autora de *101 dálmatas* (1956), el libro que en 1961 llevó a la pantalla Disney en versión animada. Como Félix Salten, el autor de *Bambi*, su nombre quedó en segundo plano, como si los perritos hubieran sido creados por Walt. Sin embargo, Dodie Smith fue una dramaturga famosa en la Inglaterra de entreguerras, y en 1948 publicó una novela, *El castillo soñado* (*I capture the castle*), que tuvo críticas entusiastas y mereció convertirse en un clásico juvenil. *El castillo soñado* nunca dejó de publicarse en tierra natal de la autora, pero hacía años que estaba fuera de catálogo en Estados Unidos y nunca había sido traducido al castellano. Ahora, por fin, Ediciones Salamandra le hizo justicia en habla hispana y volvió a los librerías en Estados Unidos, gracias a una ferviente recomendación de J. K. Rowling, la autora de *Harry Potter*, fanática de la novela.

LOS LOCOS MORTMAIN

"Escribo esto sentada en el fregadero de la cocina", comienza el diario de Cassandra Mortmain, la narradora, que lleva un diario dividido en tres partes, según el precio y calidad de los cuadernos en que escribe: de seis peniques, de un chelín y de dos guineas. Cassandra tiene diecisiete años y alquila con su familia una casa del siglo XVII construida dentro de las ruinas de un castillo del siglo XIV, en la campiña inglesa. "He comentado con Rose que nuestra situación tiene mucho de romántica: dos chicas en una extraña casa solitaria... Ella me ha contestado que no considera romántico estar encerrada en una ruina que se desmorona en medio de un mar de lodo. He de reconocer que nuestra casa es un lugar irracional para vivir."

Y su familia es irracional también. El padre fue un escritor famoso que ganó notoriedad con una novela experimental, *Jacob Lucha*. Pero desde la publicación sufre un bloqueo terminal y es incapaz de escribir una línea: vive encerrado, leyendo novelas de detectives, y es demasiado excéntrico y dejado como para pensar en mantener a su familia. La madrastra, Topaz, es una ex modelo de pintores, musa etérea que gusta de pasearse desnuda o lucir sus vestidos, alguna vez lujosos, ahora casi harapos. Rose, la hermana mayor, jura que se casaría con el demonio con tal de salir de la pobreza. Thomas, el menor, va a la escuela. La única persona útil de la casa, Stephen, es un joven jardinero de belleza griega que mantiene a su familia adoptiva trabajando en una granja vecina y posando para una pintora londinense que lo convierte en su amante.

Cassandra es una chica práctica que explica con sencillez cómo fueron vendiendo todos sus muebles ("lo único que nos sobra es piso"), cómo se las arreglan con pocas toallas, cómo comparten un huevo para el desayuno o tiñen los vestidos de diferentes colores para cambiar un poco, porque no pueden comprar nada nuevo. En el primer diálogo del libro, Topaz y Rose discuten sobre si prostituirse o no: son jóvenes y bonitas y no pueden seguir esperando que le vuelva la inspiración al genio trabado. La vida en el castillo es monótona, trabajosa y aburrida. Hasta que llegan los herederos del castillo, dos jóvenes norteamericanos llamados Simon y Neil Cotton. Para Rose y Cassandra, la llegada es una apertura a todo lo que está fuera de las ruinas del castillo, y también al amor y al sexo.

Con los hermanos, no sólo cambia la vida de las chicas, que por fin ven la oportunidad de salir de la miseria, sino que además Dodie Smith comienza a narrar escenas de un encanto y delicadeza tales que es sorprendente que todavía a nadie se le haya ocurrido hacer una película. La providencial muerte de una tía rica de Londres las hace soñar con una herencia, pero la tía sólo les deja ropa espantosa que no pueden usar, pero que deben ir a buscar a Londres ataviadas en sus únicos vestidos blancos, que les quedan chicos. En la gran ciudad descubren que la anciana les dejó algunas pieles, pero lejos de tapados elegantes se trata de pesados abrigos que venden por poco dinero. Cuando vuelven en el tren, muertas de frío y envueltas en pieles, las confunden con osos. Cassandra se baña a la luz de la luna en el estanque helado del castillo junto a Neil, en un estupendo momento erótico; Cassandra toma sol desnuda y pasa un día entero sola, y Dodie Smith se las arregla para componer un retrato perfecto de los momentos privados de una adolescente precoz.

Casi al final, Thomas y Cassandra encierran al padre en la torre del castillo, para obligarlo a escribir y, en definitiva, a trabajar. Y mientras tanto, Rose seduce al norteamericano mayor, Simon, aunque no lo ama. Pero Cassandra, aunque desaprueba, no la juzga: las mujeres en *El castillo soñado* no son heroínas románticas como las de Jane Austen o las hermanas Bronte. Sus elecciones tiene poco de idealistas y mucho de irónicas y concretas. No hay en *El castillo soñado* lecciones de buen obrar como en *Mujercitas*: estas mujeres imaginadas por una mujer independiente están aprendiendo a salir del castillo, están ansiosas de escapar y nunca más estarán encerradas. Tampoco mirarán al castillo con amargura. Y la alianza entre hermanas que amenaza romperse con la llegada de los hombres nunca llega a quebrarse, porque el lazo que las une, como mujeres que sufrieron y se divirtieron juntas, es mucho más fuerte que el de la sangre.

LA CRUELDAD DE LOS DÁLMATAS

Dorothy Gladys Smith nació en Whitefield, Lancashire, en 1896 y creció en Manchester. Estudió teatro en Londres e intentó ser actriz en la Royal Academy of Dramatic Art, cuando vivía sola en un club para actrices, músicas y bailarinas llamado The Three Arts Club, pero como era muy petisa fracasó: sólo le daban papeles de niña. Más tarde empezó a escribir obras de teatro. En 1931, cuando trabajaba como jefa de ventas en una juguetería, logró su primer éxito teatral con *Autumn Crocus* y siete años después se consagró con *Dear Octopus*, una pieza sobre relaciones familiares. Cuando abandonó Inglaterra en 1939 estaba en el pico de su popularidad: tenía cinco piezas en cartel que interpretaban actores como Jessica Tandy y John Gielgud.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial se exilió en Estados Unidos. Su marido, un compañero de trabajo en la juguetería, era pacifista y decidió emigrar con su mujer y Pongo, el dálmata de la pareja que terminó siendo un personaje famoso. En California, Dodie empezó a escribir guiones para Hollywood, pero nunca se adaptó al país ni al trabajo y cada vez extrañaba más Inglaterra. De esa nostalgia nació *El castillo soñado*, una novela que situó en los años 30, cuando la guerra todavía parecía lejana. La corrigió infinidad de veces y hasta llegó a hacer sketches de personajes y del castillo. Cuando la consideró terminada, entregó la novela a su único amigo en EE.UU., Cristopher Isherwood, que le contestó con una carta: "Decir que no he podido dejar de leerla ni un momento no es muy original, pero es la verdad... Se puede vivir en tu libro, como en Dickens". Al autor de *Christopher and his kind* le gustó especialmente el episodio en el que encierran al padre en la torre del castillo para que pueda escribir: creía que Dodie era capaz de hacerle eso a él cuando se sentía bloqueado.

Dodie Smith murió en 1990 y nunca tuvo hijos. El éxito de *101 dálmatas* la convirtió en una anciana rica, pero en su autobiografía se lamentaba por no haber conseguido la fama con su primera novela. La esperada reedición ha sido celebrada por Julian Barnes (amigo y albacea de Dodie), Erica Jong y J. K. Rowling. Antes, había sido homenajeada por Armistead Paupin, que leyó *El castillo soñado* cuando era un chico que crecía en el sur norteamericano, y acabó organizando su novela *Maybe the Moon* (1993) con la misma estructura de diarios escritos en cuadernos baratos.